神·上帝·作者

·现代西方文论略览·

评传统的阐释学

张 隆 溪

把异教的神、基督教的上帝和一部文学作品的作者相提并论，并不是有意亵渎。如果说在宗教的领域里，人们曾经——甚至有人依然——把创造的荣耀归于神或上帝，那么根据类比的逻辑，在文学的领域里，这种荣耀就可归于一首诗或一部小说的作者，因为正是他创造了作品。这个类比还有十分重要的另一个方面，那就是神、上帝和作者都爱用隐喻和含蓄的语言。宗教的经典和文学的本文都充满了可能产生歧义的难解之处，于是解经说文的阐释就成为一种普遍的需要。古代的巫师和预言者占卦圆梦，后来的神父、牧师讲经布道、乃至学者和批评家注疏古代典籍，评论文学创作，虽然内容不同，目的各异，然而就其为阐释现象而言，却并非毫无相通之处。

在希腊罗马神话中，口齿伶俐而动作敏捷的赫尔墨斯(Hermes)是为神传达消息的信使。神的信息从他口中传出来，既是宣传，也不能不是一种解释，而且总是保存着适宜于神的那种莫测高深的玄秘。意味深长的是，希腊人和罗马人相信他既是雄辩者的保护神，又是骗子和窃贼的保护神，其模棱两可也就可想而知。正是这位说话畅快而又含糊的赫尔墨斯，这位既给人宣示神谕，其言又殊不可解的神话人物，最能象征理解和阐释的种种问题和困难。因此，以研究这些问题、克服这些困难为目的的学科取这位神使的名字，命名为“赫尔墨斯之学”(hermeneutics)，也就再恰当不过了。这个字意译成中文，就是阐释学，也有人译为解经学或诠释学。

一、阐释学的兴起

人类社会生活中随时随地会遇到需要理解和说明的问题，所以阐释现象本来是一个普遍存在的现象。然而阐释学在十九世纪初作为一

种理论建立起来的时候，却不是讲一般的理解和认识过程，而是讲对文字的诠释技巧(Kunstlehre)，是一种科学的方法。一方面，自希腊人对荷马和别的诗人作出解释开始，欧洲的古典学者们就有一个诠释古代文献的语文学的阐释传统，另一方面，从教会对新旧约全书的解释中，又产生了诠释圣经的神学的阐释学。这两方面的传统都只是局部的(lokale)，直到"诠释从教条中解放出来"之后，由语文学的和圣经的局部阐释中，才逐渐发展出总体的(allgemeine)阐释学。①

把语文学和圣经注疏的局部规则纳入普遍适用的原理，建立起总体的阐释学，这是德国神学家和哲学家弗里德利希·施莱尔马赫的功绩。正象康德的批判哲学在探讨具体认识之前，首先考察认识能力本身一样，施莱尔马赫也从具体文字的诠释技巧归纳出把阐释过程各个方面统一起来的核心问题，提出所谓"阐释的科学"。他认为核心的问题是避免误解。由于作者和解释者之间的时间距离，作者当时的用语、词义乃至整个时代背景都可能发生变化，所以"误解便自然会产生，而理解必须在每一步都作为目的去争取。"② 在施莱尔马赫看来，一段文字的意义绝不是字面上一目了然的，而是隐藏在已经消褪暗淡的过去之中，只有通过一套诠释技巧，利用科学方法重建当时的历史环境，隐没的意义才得重新显现，被人认识。换言之，作品本文的意义即是作者在写作时的本意，而符合作者本意的正确理解并非随手可得，却只能是在科学方法指导之下，消除解释者的先入之见和误解后的产物。

这种对实验科学方法的注重，是实证主义时代精神的显著特点，德国哲学家狄尔泰正是在这种精神氛围中，把施莱尔马赫的阐释学发展到更为完善的阶段。狄尔泰始终致力于使"精神科学"(Geisteswissenschaften)即人文科学或社会科学关于人类历史的知识，能够象自然科学关于自然界的知识那样确凿可靠，而要达到这个目的，就必须为

① 狄尔泰(Wilhelm Dilthey)，《阐释学的形成》(Die Entstehung der Hermeneutik)，见《全集》(*Gesammelte Schriften*)第五卷，莱比锡一九二四年版，第326页。

② 施莱尔马赫 (F. D. E. Schleiermacher)，《阐释学》(*Hermeneutik*)，金麦勒(H. Kimmerle)编本，海德堡一九五九年版，第86页。

认识历史找到科学的方法论基础。在狄尔泰那里，阐释学正好为"精神科学"奠定这样的基础。狄尔泰认为，人不同于一般自然物，他在生活中不断留下符号和痕迹，即所谓"生活表现"(Lebensäu Berungen)，后人通过这类表现的痕迹，可以跨越时空距离与他建立起联系，通过阐释认识到这个人，认识当时的生活，也就最终认识到历史。他说："如果生活表现完全是陌生的，阐释就不可能。如果这类表现中没有任何陌生的东西，阐释就无必要。阐释正在于这互相对立的两极端之间。哪里有陌生的东西，哪里就需要阐释，以便通过理解的艺术将它把握。"①

最能超越时空而传诸后世的生活表现，莫过于文字著述，莫过于文学、艺术、哲学等精神文化的创造，所以狄尔泰和施莱尔马赫一样，把文字的理解和诠释看成最基本的阐释活动。然而我们一旦面对一段文字，立即就面临一个循环论证的困难："一部作品的整体要通过个别的词和词的组合来理解，可是个别词的充分理解又假定已经先有了整体的理解为前提。"这样一来，整体须通过局部来了解，局部又须在整体联系中才能了解，两者互相依赖，互为因果，这就构成一切阐释都摆脱不了的主要困难，即所谓"阐释的循环"(der hermeneutische Zirkel)② 这种循环不仅存在于字句与全文之间，而且也在作品主旨与各细节的含义之间。解释一首诗、一个剧本或一部小说，往往把作品中某些细节连贯起来作为论据，说明全篇的意义，可是这些细节能互相连贯，却是先假定了全篇的基本意义作为前提。让我们以李商隐的《锦瑟》为例："锦瑟无端五十弦，一弦一柱思华年。庄生晓梦迷蝴蝶，望帝春心托杜鹃。沧海月明珠有泪，蓝田日暖玉生烟。此情可待成追忆，只是当时已惘然。"据《李义山诗集辑评》，朱彝尊认为这是悼亡诗，于是进而解释诗中细节说："瑟本二十五弦，弦断而为五十弦矣，故曰'无端'也，取断弦之意也。'一弦一柱'而接'思华年'，二十五岁

---

① 狄尔泰，《历史理性批判草案》(Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft)，第一部第二章附录，"阐释学"，见《全集》第七卷，莱比锡一九二七年版，第225页。

② 狄尔泰，《阐释学的形成》，见《全集》第五卷，第330页。

而殁也。蝴蝶、杜鹃，言已化去也。珠有泪，哭之也；玉生烟，已葬也，犹言埋香瘗玉也。”何焯则认为“此篇乃自伤之词，骚人所谓美人迟暮也。庄生句言付之梦寐，望帝句言待之来世。沧海、蓝田，言埋而不得自见；月明、日暖，则清时而独为不遇之人，尤可悲也”。又据黄山谷说：“余读此诗，殊不晓其意。后以问东坡，东坡云：‘此书《古今乐志》，云：锦瑟之为器也，甚弦五十，其柱如之。其声也，适、怨、清、和。’案李诗‘庄生晓梦迷蝴蝶’，适也；‘望帝春心托杜鹃’，怨也；‘沧海月明珠有泪’，清也；‘蓝田日暖玉生烟’，和也。”这几种不同的理解都能对诗中具体形象分别作出解释，这些解释又反过来支持和“证明”对全诗主旨的解释。又例如莎士比亚的《哈姆莱特》，歌德认为是写一个具有艺术家的敏感而没有行动力量的人的毁灭，柯尔律治认为是一个象哲学家那样耽于沉思和幻想的人的悲剧，弗洛伊德则认为是写所谓俄狄浦斯情结，各种理解使解释者的眼光不同，剧中具体情节也就显出不同意义，而这些意义又被用来说明对全剧的不同理解。正如哈利·列文所说，哈姆莱特愚弄波洛涅斯，故意说天上的云一会儿象骆驼，一会象鼬鼠，一会儿又象鲸鱼，这一妙趣横生的情节恰恰“简单明了地预示了后来解释这个剧的情形”。① 由于阐释的循环，灵巧的解释都是“自圆其说”的，各种不同的解释，只要合乎情理，自成一家之言，就找不到一个绝对标准来裁决其优劣正误，也就很难使批评家们放弃自己的见解，去接受另一种看法。亚历山大·蒲伯不是早就说过：

'Tis with our judgments, as our watches, none
Go just alike, yet each believes his own.
见解人人不同，恰如钟表，
各人都相信自己的不差分毫。②

---

① 哈利·列文(Harry Levin)，《〈哈姆莱特〉问题》(*The Question of Hamlet*)，纽约一九五九年版，第3页。

② 亚历山大·蒲伯(Alexander Pope)，《论批评》(*An Essay on Criticism*)，第9—10行。

狄尔泰深知这种循环论证的困难。他承认，“从理论上说来，我们在这里已遇到了一切阐释的极限，而阐释永远只能把自己的任务完成到一定程度：因此一切理解永远只是相对的，永远不可能完美无缺。”①可是狄尔泰和施莱尔马赫一样，最终目的在于达到对过去历史的认识，对他说来，重要的不是一段文字本身的意义，而是这段文字的作者，不是文字这种生活表现，而是表现在文字中作者当时的生活。所以狄尔泰宣称：“阐释活动的最后目的，是比作者理解自己还更好地理解他。”②

二、现象学与阐释学

一九〇〇年以后，狄尔泰在胡塞尔现象学里为自己的阐释理论寻求更系统的支持。胡塞尔提出过“走向事物”(Zu den Sachen)的口号，但不是走向经验中的现实事物。恰恰相反，他认为经验是不可靠的，只有把经验的、自然的观点搬在一边，使它“暂停”(*epochē*)，才可能在纯意识中把握事物不变的本质。显然，这是一种追求永恒本质的现代柏拉图主义，因此胡塞尔所说的事物和客体，都是存在于纯意识中的抽象物，是所谓“意向性客体”。

在《逻辑研究》中，胡塞尔把意向性客体称为意义。假定不同的人都在意识中想到某一客体，例如都想到桌子，那么对于不同人的意向行动说来，这个意向性客体即桌子的意义是相同的、恒定不变的。换言之，不同的人只要作出同样的意向行动，就能在意识中达到同一客体，得到同样的意义。狄尔泰把这种观点应用于通过“生活表现”与别人建立联系的理论，认为阐释别人的生活表现，应当努力排除自己经验范围内的主观成分，重复别人的意向，得出原来的意义。这样，胡塞尔现象学就为那种以消除解释者自我、达于作者本意为目的的阐释学，提供了逻辑依据。

活跃于四十和五十年代的所谓“日内瓦学派”，最直接地把胡塞尔现象学应用于文学批评。这派文评的一个重要代表乔治·布莱就认为，

① 狄尔泰，《阐释学的形成》，见《全集》第五卷第330页。

② 同上书，第331页。

批评家应当摆脱属于自己现实环境的一切，直到成为“可以被别人的思想充实的一种内在真空”。① 在这派批评家看来，批评完全是被动接受由作者给定的东西，作者的自我才是一切的本源，阐释只是努力回到这个本源，而解释者是一片真空、一块透明体，不带丝毫偏见，不加进半点属于自己的杂质，只原原本本把作者的本意复制出来。就象胡塞尔把现实事物“加上括号”那样，② 这派批评把产生文学作品的历史条件及读者的感受完全撇在一边，拒绝加以考虑，只研究作品本文“内在的”阅读。本文只是作者意识的体现，作品的文体和语义等方面被看成一个复杂整体的有机部分，而把各部分统一成有机整体的，则是作者的头脑。为了了解作者的头脑，现象学文评并不主张象十九世纪的传记批评那样研究作者的身世际遇，却只注意体现在作品中的作者意识。因此，本文作为作者意识的体现，即狄尔泰所谓生活表现，在现象学文评里并不具有最重要的价值，只有作者的意识，他的自我和本意才是阐释的目标。

美国批评家赫施是这种传统阐释学在现代文论中的典型代表。赫施自己说，他的全部理论实际上是“试图在胡塞尔的认识论和索绪尔语言学中为狄尔泰的某些阐释原理寻找依据”，③ 换言之，是把现象学与阐释学相结合，同时又吸收索绪尔语言学的某些概念作为补充。赫施在现代文论中相当突出的一点，就是他十分明确而坚决地主张作者是阐释的最终权威。他的《阐释的有效性》开宗明义第一章就以“保卫作者”为标题。他主张“客观批评”，而为了寻找一个客观的、恒定不变的准绳，就只有把作者奉为唯一的权威，所以他认为，“与作者想要达到的目的不严格符合的一切价值标准，都是外在的”。④ 例如弗洛

---

① 乔治·布莱 (George Poulet)，《批评意识中的自我与别人》(The Self and the Other in Critical Consciousness)，载《辩证批评》(*Diacritics*)一九七二年春季一期，第46页。

② “加括号”(Einklammerung)是胡塞尔借用的数学术语，意为把现实事物置于括号中，暂不考虑。

③ 赫施(E. D. Hirsch)，《阐释的有效性》(*Validity in Interpretation*)，纽黑汶一九六七年版，第242页注。

④ 赫施，《阐释的有效性》，第158页。

伊德派对《哈姆莱特》的解释，赫施认为是错误的，就因为它所强调的俄狄浦斯情结与莎士比亚本意的那种类型格格不入。

赫施认为意义不可能是个人的，所以意义类型是很重要的阐释概念，也就是说，不同的人可以共有某一类型的意义。用胡塞尔现象学的术语来说，就是“(在不同时候)**不同的**意向行动可以指向**同一**意向目的”；① 在实际批评中，这意味着批评家应当消除自我，完全以回到作者本意为目的。在赫施看来，意义是作者在他的意向行动中一劳永逸地给定的，批评家只要设身处地，重复类似于作者那样的意向行动，就能指向同一意向目的，复制出作者的本意。赫施坚持认为，意义(meaning)只能是作者的本意，解释者由于自己环境的影响，对作者本意的领会往往可能有偏差，这种领会就不能叫做意义，只能叫意味(significance)，而阐释的目标当然不是分析意味，而是复制意义。在这种以作者为中心的阐释理论中，批评主要成为一种认识过程，成为创作的附庸。这和另一位美国批评家默里·克里格尔的意见颇为一致，因为克里格尔明确地把批评称为派生于创作的“二等艺术”，它对文学的解释和评价正确与否，全得用作品本身和作者意识来做检验的标准。② 在这里我们不难看出，浪漫主义时代把作者即创造的天才加以神化的观念，仍然在现代文论中返照出最后的光芒。

三、同一性的幻想

以回到作者原意为理想目标的传统阐释学，实际上是希望把握住永远不变的、准确而有绝对权威的意义，任何偏离这一意义的理解和阐释都可以用误解这两个字去一笔勾销。这种态度是很平常的，例如仇兆鳌自序《杜少陵集详注》，就有这样几句话：“注杜者，必反复沉潜，求其归宿所在，又从而句栉字比之，庶几得作者苦心于千百年之上，恍然如身历其世，面接其人，而慨乎有余悲，悄乎有余思也。”在

---

① 赫施，《阐释的有效性》，第 218 页。

② 默里·克里格尔(Murray Krieger)，《作为二等艺术的批评》(Criticism as a Secondary Art)，载海纳迪(P. Hernadi)编《什么是批评?》(*What Is Criticism?*)，印地安那大学出版社一九八一年版，第 284 页。

中国文评传统里，可以说这是对阐释学的一个十分精彩的表述。所谓"反复沉潜"、"句栉字比"，正是对阐释循环的描写，而"得作者苦心于千百年之上，恍然如身历其世，面接其人"，则生动地指明了阐释的目标。可是，这种希望超越千百年之上的时空距离，身历其世、面接其人而与作者的自我合而为一的理想，是否只是一种幻想呢？批评家自以为排除了一切主观偏见后得到的作者苦心，除了他的直觉和自信，又有什么客观的办法证明那真是属于作者本人而非属于批评家的苦心呢？薛雪在《一瓢诗话》里恰好也谈到杜诗，说是"解之者不下数百余家，总无全璧"。仇兆鳌的注解，其实也不过诸家之一，并不因为他抱着与诗人本意合一的愿望，就能一劳永逸地解决阐释问题。不要说对过去历史的理解，就是处在同一历史环境中，要对作者本意完全理解也不那么容易。欧阳修与梅圣俞都是大诗人，而且是好朋友，应当说互相理解是没有问题的。可是欧阳修自己记载说："昔梅圣俞作诗，独以吾为知音，吾亦自谓举世之人知梅诗者莫吾若也。吾尝问渠最得意处，渠诵数句，皆非吾赏者，以此知披图所赏，未必得秉笔之人本意也。"① 由此看来，即便引为知音的诗友，也未见得就能把握住"秉笔之人本意"，更何况千百年之后，时过境迁，再来"重建"或"复制"作者本意，真是谈何容易。客观批评的困难，在于事实上无法完全证明其为客观批评，批评家自以为得到了作者的本意和用心，但是否真是作者本意和用心，依然不能决然断定。在这一点上，批评仍然摆脱不了阐释循环的问题和困难，即批评家自以为客观的判断，很可能仍然是主观的。②

以作者本意为准绳即便可能，对于实际批评说来，也很难有什么意义。批评的价值并不是或不仅仅是认识过去，而是以今日的眼光看过去。正因为如此，对于过去的经典作品，无论我们是否知道作者本来的用意，都在不同时代作出不同的解释，不断从中发掘出新的意义来。如果一切依作者本意为准，大部分最有独创见解的批评就不能存

① 见《四部丛刊》本《欧阳文忠公文集》卷一百三十八《唐薛稷书》。

② 参见大卫·布莱奇(David Bleich)，《主观批评》(*Subjective Criticism*)，巴尔的摩一九七八年版。

在，这事实上当然是不可能的。莎士比亚的戏剧、《红楼梦》等等最具丰富含义的古典名著，尽管已经有了各种各样的解释，但好象总还有提供新解释的可能，对于这类名著的研究和解释也总还会再继续下去。换言之，批评是一种社会性的活动，它并不是解释作者个人，倒更多是为批评家所处的社会解释作者，或者代表社会说出对作者的体会或感受。批评家并不是作者的代言人，而是他的时代和社会的代言人，真正有创见的批评正是能反映批评家自己历史环境的批评。

传统阐释学的弱点，在它的哲学基础即胡塞尔现象学中已经看得清楚。追求恒定不变的抽象本质这种柏拉图式唯心主义，在阐释学中就表现为追求恒定不变的作者本意。这种作者本意就象柏拉图式的理念一样，是超验的、超时空的、不可及的。解释者要完全超脱自己的历史环境，才可能在永恒中与神化的作者交流，然后再把这种神谕传达给世间的读者。以赫施为代表这种似乎唯理主义的批评理论，难道不是逐渐转化为反理性的神秘主义了吗？从认识论的角度看来，追求恒定不变的作者原意，把它作为绝对标准，就象追求永恒的绝对真理一样，也只是一种幻想。正象人类整个说来永不可能穷尽真理一样，批评也永不可能一劳永逸地找出作者本意，然后便停滞不前。对文学作品的认识和人类对整个自然与社会的认识一样，永远不会有止境，永远不会达到枯竭的地步。我们将会看到，阐释学的进步将不得不以批判胡塞尔的唯心主义为前提，在承认理解和阐释的具体历史性这一条件下，对阐释学的基本概念作出全然不同的解释。正如罗兰·巴尔特那著名的口号所提出的，作者—上帝已经死去，当代文论进入了一个没有上帝的世界。这并不是一个秩序井然的美好的世界，可是要把死去了的作者—上帝再强加给批评，却已经是不可能做到的了。
